A Telenovela como Paradigma Ficcional da América Latina[1]

Mauro Alencar[2]
Rede Globo e Universidade de São Paulo

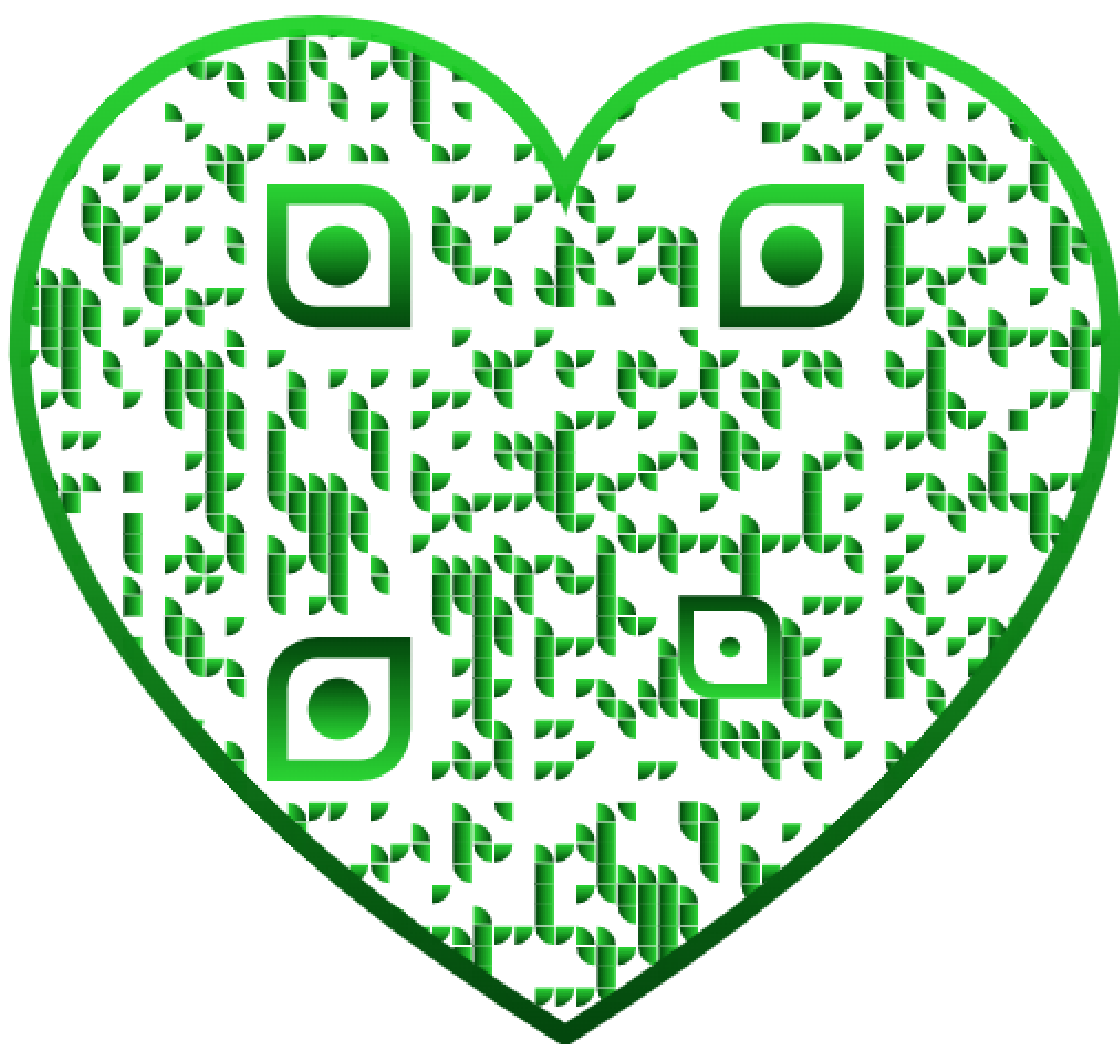
Resumo

A narrativa teledramatúrgica por capítulos interligados, mas interrompidos em sua ação com suspense ou gancho é até hoje a chave para a montagem das grades de programação de quase todas ou das principais emissoras latino-americanas. Pontos em comum, qualidades conceituais que, apesar das diferenças de cada povo, poderiam eleger a telenovela como paradigma ficcional da América Latina. Qualquer empresa de televisão que queira firmar-se no mercado audiovisual, necessita obrigatoriamente produzir uma ou mais novelas.

Palavras-chave: televisão; telenovela; folhetim; Globo; Televisa.

[1] Trabalho apresentado ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Mauro Alencar**,** autor de *A Hollywood Brasileira – Panorama da Telenovela no Brasil*, é mestre e doutor em Teledramaturgia Brasileira e Latino-Americana pela USP. Colaborou em livros que abordam o universo da telenovela e com freqüência escreve artigos sobre o tema. É consultor e pesquisador da Rede Globo há mais de dez anos e ministra aulas de Teledramaturgia nas Oficinas de Ator, Autor, Produção e Direção da emissora. Em seus trabalhos com a telenovela conheceu emissoras como a Telemundo (Miami), Televisa (México) e o ICRT (Cuba), além de ter prestado assessoria para as maiores emissoras de TV do Chile. mauro.alencar@uol.com.br



Introdução

Definido como uma perspectiva, ou quadro de referência de ver o mundo, constituído de um conjunto de conceitos, teorias, métodos, problemas de pesquisa, o paradigma consiste numa verdadeira janela mental através da qual um pesquisador ou um autor vê o mundo. Ou se quisermos simplificar, o paradigma pode ser descrito como "a formação de qualidades conceituais".

E dentro deste espírito de ideário científico representado por teorias desenvolvidas da formação de modelos de pesquisa e expressão, iremos encontrar possíveis soluções para a ocorrência de um fenômeno comunicacional único que dia após dia vem encontrando mais adeptos por toda a América Latina: a telenovela.

A década de 1990 foi marcada por um avanço tecnológico muito grande também de outros países da América Latina. E foi nesse período que começou a ocorrer um entrelaçamento de todas essas novelas pelo mundo (em particular nas Américas). Minha experiência em mais de dez anos de trabalhos na Rede Globo (inclusive na Divisão Internacional), em assessoria para as duas maiores emissoras de TV do Chile (Nacional e Univesidad Católica), além de conhecer o processo de produção de emissoras tão distintas quanto a Televisa (México), Telefe (Argentina) e ICRT (Instituto Cubano de Rádio y Televisión) fizeram-me concluir que o mundo aprendeu a fazer novela (ainda que seja indiscutível a qualidade técnica da produção brasileira, em particular, via TV Globo).

A televisão brasileira começou a comprar novelas (o texto) de outros países, como Argentina e Cuba, na década de 1960 para formar a base de sua teledramaturgia.

Curiosa foi a sua trajetória por países do hemisfério sul. Vejamos o que ocorreu no Brasil:

Em julho de 1963 o gênero é importado da Argentina pelo então diretor artístico da TV Excelsior, Edson Leite, que entregou os originais de Alberto Migré à experiente e muito bem conceituada radionovelista Dulce Santucci. Vale aqui fazer uma pausa para explicar que a TV brasileira - PRF3 TV Tupi - nasceu em 18 de setembro de 1950. A primeira experiência dramatúrgica ocorreu no dia 27 de novembro do mesmo ano pelas mãos de Cassiano Gabus Mendes ao adaptar para TV um filme norte-americano (*Sorry, Wrong Number*) com o título de *A Vida Por Um Fio*.

Somente em 21 de dezembro de 1951, através de Walter Forster é que a novela começou a ganhar contornos do que viria a ser em 1963. O diretor, autor e ator

protagonista (ao lado de Vida Alves), levou ao ar *Sua Vida Me Pertence*. Tendo como base a estrutura radiofônica de apresentar dramaturgia, resolveu lançar a telenovela (com 15 capítulos exibidos 2 vezes por semana) propriamente dita. Daí suas ligações com o folhetim do século XIX, com o cinema seriado da década de 50 e com toda a estrutura da radionovela de então, além do cenário excessivamente teatral (que lembravam os famosos teleteatros das décadas de 50 e 60). "E diante de tal êxito, por que não transformá-la em produto diário?", contava Dulce Santucci, e assim a fizeram - Edson Leite, Dulce Santucci e o diretor argentino Tito di Míglio.

Depois, na década de 1970, tendo como base os temas do cotidiano de nosso povo (como futebol, jogo do bicho e a feira livre), a telenovela abrasileirou-se totalmente. Na década seguinte, enquanto o Brasil via TV Globo, impulsionava as vendas de nossas novelas (levando para o mundo a história do Brasil e suas belezas naturais), Silvio Santos começava a ampliar o jogo ficcional com sucessos mexicanos. Em seguida, em 1990, o cenário mundial (mais precisamente o latino) já era outro. O México ampliava a qualidade de oferta de suas novelas, a Venezuela produzia com requinte e a Colômbia partia para tramas com toques de realismo mágico no melhor estilo da literatura latino-americana. O Chile incrementava a compra de *know-how* brasileiro com textos de nossos novelistas e buscava na produção brasileira da Globo o modelo para suas novelas. E a teledramaturgia cubana baseava-se em nossas novelas – com cenários a céu aberto – para produzir tramas como *Cuando el Agua Regresa a la Tierra*, gravada no município do Zapata, mais precisamente em Guamá, região aonde se criam crodocodilos.

Ao terminar a década de 1990, mais precisamente entre 1999 e 2000, a história da telenovela latina já poderia ser contada a partir de duas grandes fontes: a mexicana e a brasileira. E as duas, somadas às produções de outros países latino-americanos, já estavam espalhadas pelo mundo afora. Além disso, a América Latina já havia sedimentado sua base ficcional por meio da telenovela – que se transformou num paradigma ficcional.

Sob a Égide do Paradigma

Em seu texto *Metodologia, Método, Técnica, Modelo, Paradigma: Um Problema de Definição,* o professor Alberto Ivo Schneider nos explica que "o paradigma é a própria identificação de uma comunidade científica na escolha de seus problemas de pesquisa, orientação teórica, análise e avaliação. O conceito de paradigma é antigo na pesquisa social, mas recebeu nova ênfase em Khun na *Structure of Scientific-Revolution*, que

inspirou autores como Friedrichs (1970) e Ritzer (1975), respectivamente nas obras *A Sociology of Sociology e Sociology: A Multiple Paradigm Science*. Paradigma seriam as diferentes abordagens dentro das ciências. As Ciências Sociais teriam e têm diferentes paradigmas, abordagens, que diferem largamente entre si quanto à escolha dos problemas de pesquisa, valores, métodos, formas de pensamento, abrangência. São paradigmas nas Ciências Sociais, o "Positivista" (Comportamental, Administrativo, Insitucional, Equilíbrio, Funcionalista), o do "Conflito" (Radical, Crítico, Estruturalista, Marxista). São modalidades de encarar, enfocar, abordar e interpretar a problemática sob estudo".

Assim, resumindo, o paradigma pode ser definido como "uma maneira de enxergar a realidade pelo prisma de um exemplo estabelecido". Enxergar tanto com os olhos do pesquisador quanto com os olhos do autor. Assim, a minha proposta é explicitar a Amaneira de enxergar@a realidade que se formou na produção telenovelística brasileira, que veio a se fixar como padrão referencial para toda a América Latina.

Um Capítulo Paradigmático

Talvez para que possamos compreender um pouco das tais características básicas tão propaladas sobre a união da telenovela na América Latina, seja necessário irmos um pouco além dos meios de comunicação. Assim, em *Teorias da Comunicação de Massa*, nas "Origens da Comunicação de Massa", os autores Melvin L. DeFleur e Sandra Ball-Rokeach não deixam dúvidas quanto a dois campos fundamentais que balisam o estudo paradigmático: a psicologia e a sociologia. Parece-me bastante sensato e pertinente que tais ciências sirvam de luz para compreendermos um pouco melhor a hegemonia exercida pela telenovela.

"Da sociologia, os campos que apresentam maior significado para o estudo de relacionamentos entre a mídia, a sociedade e o processo de comunicação de massa são os que atribuem papel fundamental: aos processos pelos quais uma sociedade preserva a estabilidade social; aos processos pelos quais ela muda com o passar do tempo; à natureza e ao significado do conflito social; ou às formas da interação interpessoal por meio das quais seres humanos compartilham significados. As denominações mais técnicas vinculadas a esses diferentes paradigmas são funcionalismo estrutural, evolução social, o modelo de conflito social e a interação simbólica. Se o foco da pesquisa da comunicação estiver ao nível do comportamento individual, tais como selecionar, perceber e ser influenciado pelas mensagens da mídia, então em geral é empregado um dos paradigmas

psicológicos. Há muitos a escolher. Variam desde teorias de aprendizagem behavioristas até formulações psicanalíticas. Na maior parte, contudo, a formulação psicológica mais amplamente empregada em pesquisa de comunicação tem sido o paradigma cognitivo, que destaca conceitos tais como atitudes, crenças, percepções, necessidades e gratificações", explicam os autores.

O paradigma psicológico cognitivo será importante na definição e no estudo do fenômeno comunicacional que se tornou a telenovela, pois aí veremos procedimentos psicológicos básicos, tais como transferência, sublimação, bem como a discussão dos valores e crenças da sociedade brasileira ganharem uma dimensão de massa. De certa maneira, podemos dizer que a partir da década de setenta, a telenovela passou a ser uma espécie de divã coletivo da sociedade brasileira.

Pois bem, aqui elucido a maneira pela qual podemos nos utilizar da estrutura de paradigmas conhecidos para pensar a telenovela, porém também podemos pensá-la como um paradigma, uma maneira de ver, uma forma de organizar cognitiva e conceptualmente a realidade. Se assim é, então podemos estabelecer características formais e de conteúdo que a caracterizam. Passo, portanto, a análise de seu desenvolvimento com este objetivo.

A realidade dramatúrgica de todos nós

Antes mesmo de *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, tornar-se a primeira novela exportada da televisão brasileira (em 1973, para o México, e em 1976, para o Uruguai), a ficção televisiva já começava a mostrar seu poderio de fogo. Em 1970, *Nino, O Italianinho* (novela de Geraldo Vietri – com a colaboração de Walter Negrão – escrita em 1969/1970) já tinha seu texto vendido para países da América Latina, chegando a ser exibida, inclusive, nos Estados Unidos. Prática essa, que seria 10 anos depois desenvolvida pelas emissoras de TV do Chile.

Neste momento - início da década de 70 - a TV brasileira começava a entrar no período de grandes produções. Abandonava, assim, aquele esquema que tanto a alimentara nos primórdios de sua criação (no caso da ficção, em que me detenho, a chamada "Era Magadan" – período, na Globo, supervisionado pela cubana Glória Magadan) e passava a produzir uma teledramaturgia com contornos cada vez mais brasileiros, com uma linguagem a cada dia mais televisiva (cenários, enquadramento de câmeras, texto, abertura e trilha sonora, interpretação e direção de atores, etc.). É claro que para chegar a esse estágio, inúmeras etapas foram queimadas. O início, em 1963 (como já

vimos anteriormente), sob as origens da Argentina, México e Cuba. A firmação do gênero com o original cubano de Félix Caignet *O Direito de Nascer* (1964/1965), na TV Tupi, conquistando multidões; os grandes dramas ao sabor nacional - como *Redenção*, de Raimundo Lopes, em 1966/1968, na TV Excelsior, e a linguagem do cotidiano a partir de 1968, na TV Tupi, através de Geraldo Vietri - com *Antônio Maria* e *Nino, O Italianinho* - e Bráulio Pedroso, com seu revolucionário *Beto Rockfeller*.

Coincidência ou não, a penetração da telenovela em países do exterior, foi aumentando e se solidificando à medida que nos distanciávamos cada vez mais da estrutura arcaica das décadas de 50/60; sem entretanto deixarmos de lado as características básicas do texto novelístico.

Chegamos, assim, à chamada "Era Global". E será justamente a partir da conquista da "linguagem do cotidiano" com todo o aparato da Central Globo de Produção, que a telenovela brasileira começará a se expandir pelo mundo.

De fato, é incomparável o nível de produção da Rede Globo com seus similares novelísticos do exterior. Até mesmo produções mais modestas - como *Os Imigrantes*, de Benedito Ruy Barbosa/Renata Pallottini e Wilson Aguiar Filho, ou *Ninho da Serpente* (o produto mais bem elaborado da Rede Bandeirantes), de Jorge Andrade, merecem destaque no quesito produção. A Record, que mais uma vez tenta ingressar no competitivo mercado da telenovela, também não tem poupado esforços para produzir com qualidade novelas como *A Escrava Isaura* e *Essas Mulheres*. E, tempos atrás, a extinta Manchete também se orgulhava de produções requintadas como *Dona Beija* e *Kananga do Japão*, de Wilson Aguiar Filho, ou de *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa. E como paradigma máximo, as produções globais. Incomparável em sua estrutura ficcional, a Central Globo de Novelas começou a apresentar a partir do início da década de 70 capítulos ficcionais que para o bom ou médio apreciador das histórias parceladas, não havia melhor. Foi assim que "varreu-se" o estilo ditado pela cubana Glória Magadan da emissora do Jardim Botânico, com seus condes, duques e dramas de sheik, para conhecermos um universo genuinamente nacional. Assim, a Veneza de 1500 em que se encontravam os atores Carlos Alberto e Yoná Magalhães em *A Ponte dos Suspiros* cede lugar para a Bahia contada por Dias Gomes em *Verão Vermelho* e *O Bem-Amado* ou Ramos de *Bandiera 2*; São Paulo num choque entre a industrialização e as tradições guardadas pela aristocracia cafeeira em *Os Ossos do Barão*, de Jorge Andrade.

Tarcísio Meira e Glória Menezes trocam as roupas espanholas de *Rosa Rebelde* e passam a encarnar o *western* de *Irmãos Coragem*, de Janete Clair, no interior de Goiás; e

Francisco Cuoco/Regina Duarte conhecem o cotidiano contemporâneo de uma *Selva de Pedra*. O país assistirá, ainda, a *Escalada* histórica de Antônio Dias (Tarcíso Meira) em texto de Lauro César Muniz.

Sérgio Cardoso (como o negro Pai Tomás), abandona *A Cabana do Pai Tomás*, para transformar-se no feirante Nando às voltas com Cristina (Tônia Carrero) e a mitologia grega em *Pigmalião 70*, de Vicente Sesso. Seguindo o estilo e firmando a comédia, Vicente Sesso, mistura alta-sociedade e cortiço em *Uma Rosa Com Amor*, liderada pela trapalhona secretária Serafina (Marília Pêra), o burguês fino-trato Claude (Paulo Goulart) e a "milionária falida" Nara Vasconcellos (Yoná Magalhães).

Acrescido a tudo isto, as grandes produções adaptadas de romances brasileiros, numa escola já iniciada pela TV Excelsior em 1966/1967 com o clássico de José de Alencar *As Minas de Prata*. Na Globo, o êxito de *Gabriela* levou a emissora investir em horário próprio de novelas inspirado em estilos literários: *Helena*, *O Noviço*, *Senhora*, *A Moreninha*, *Vejo a Lua no Céu*, *O Feijão e O Sonho*, *Escrava Isaura*, *Dona Xepa*, *Olhai os Lírios do Campo*, *Cabocla*, *Maria, Maria*, *A Sucessora*, *Ciranda de Pedra*, *Sinhá Moça*. Novelas que freqüentemente, têm feito países como Cuba parar por alguns instantes toda e qualquer crise social para assistir emocionantes capítulos da *Escrava Isaura*, *Dona Beija*, *Roque Santeiro*, *Amor Com Amor Se Paga* e o retrato fiel do capitalistmo em *Vale Tudo*.

De fato, as produções brasileiras encantam o exterior. No Chile, além das importadas (como "o salvador da pátria" *Sassá Mutema*, *Vereda Tropical* ou *Dime Luna*, a nossa *Lua Cheia de Amor*), há a produção de novelas com base em *know-how* brasileiro. "O texto: a dinâmica, a atualidade dos diálogos agradam muito aos chilenos", diz Patrícia Undurraga, produtora da *Televisión de la Universidad Católica de Chile*. Foi assim que *Transas e Caretas* (ou *Trampas y Caretas*), de Lauro César Muniz, tornou-se um dos maiores fenômenos de audiência do país andino. Com direito a trilha sonora chilena e todos os aparatos de uma produção de alto nível, unificando ainda mais a América Latina.

Há, entretanto, um fator que as unifica por toda a América Latina: o número de capítulos. Em geral, uma novela é exportada apenas com o eixo central da história, ou seja, "enxuga-se" as tramas paralelas e as extremamente localistas (de interesse exclusivamente brasileiro, como determinadas cenas do Bar da Dona Jura, de *O Clone*), pois o público estrangeiro não tem o hábito de acompanhar uma história em capítulos por tanto tempo como o brasileiro. Esse fator é determinado pela escola mexicana de teledramaturgia.

Mantendo sua base no folhetim e melodrama (a exemplo de *Os Ricos Também Choram*) e buscando caminhos mais realistas (como *Nada Pesonal*), dificilmente a novela mexicana estende-se por mais de 150 capítulos. E tem sido a maior concorrência para a telenovela brasileira. Desse modo, uma novela tão brasileira como *O Salvador da Pátria*, mas com trama também de interesse universal, foi vendida com o título de *Sassá Mutema* – o nome do protagonista interpretado por Lima Duarte.

Outro grande sucesso mexicano é *A Usurpadora*, exibida no Brasil pelo SBT, mais de uma vez, sempre com sucesso. E até a jovem RedeTV! trouxe do mercado hispânico um grande sucesso mundial: *Betty, a Feia* – que transformou-se no maior êxito teledramatúrgico da emissora.

Só para ficarmos no mercado brasileiro, a sofisticada e tradicional produção da Globo concorre com experiências advindas de outros países, além da bem-sucedida parceria do SBT com a gigante Televisa.

Globo – novelas brasileiras exibidas no horário das 18h (*Como Uma Onda*, aguarda-se para junho a estréia de *Alma Gêmea*), 19h (*A Lua Me Disse*), 21h (*América*). Além disso, há um horário B 14h ("Vale a Pena Ver de Novo" – *Laços de Família*) dedicado a reprises. E o horário das 17h30, com o juvenil *Malhação*, espécie de *soap opera*. Isto sem contar a produção de minisséries que, por não obedecer a uma exibição sistemática na grade da emissora, não está sendo contabilizada.

SBT – No horário da tarde, entre 14h15 e 16h, a emissora de Silvio Santos abriu vaga para reprises: *Pequena Travessa* (original mexicano com produção brasileira) e *A Madrasta* (original mexicano). Depois, às 20h30, *Esmeralda* (original mexicano com produção brasileira). E já está em fase de produção *Os Ricos Também Choram*. Mais à noite, às 21h30, a exibição de *Xica da Silva* (produção da extinta Manchete) vem mantendo ótimos resultados para a emissora paulista. A idéia é produzir um original brasileiro no horário.

Record – *Essas Mulheres* – novela brasileira inspirada em romances de José de Alencar. No ar às 19h15.

Bandeirantes – *Floribella* – produção brasileira com texto argentino (*Floricienta*) – No ar às 20h.

RedeTV! – Reprisa *Betty, a Feia* (novela colombiana) ao meio-dia.

Conclusão - Estética e Comunicação de Massa em Capítulos

Através deste breve ensaio sobre os pontos que unem a história da telenovela na América Latina tornando-a um paradigma ficcional de povos tão diferentes, não pude deixar de investigar os mecanismos que norteiam o estudo paradigmático (psicologia e sociologia), equilibrando e contribuindo para o avanço de uma sociedade.

Entretanto, independente da estratégia dominante da comunicação de massa, que poderá ser muito mais ampliada em estudos psicossociais, observo toda a influência estética que a TV Globo vem exercendo na linguagem televisiva mundial. Pois, é certo que de nada ou pouco adiantaria qualquer esforço comunicacional sem o devido aparato tecnológico e toda estrutura capaz de unir dramaturgia, produção e direção. Estes são, a meu ver, os pontos fundamentais que tem contribuído para difundir a ficção televisiva brasileira. Por outro lado, é notável a influência da teledramaturgia mexicana. O que prova a eternidade do folhetim e do melodrama como base para tornar a telenovela um paradigma ficcional na América Latina.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira B Panorama da Telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro, Senac Rio, 2002.

BORDENAVE, Juan Diaz. *Além dos Meios e Mensagens*. Petrópolis, Vozes, 1991.

CARDOSO, Onésimo de Oliveira. *Os Paradigmas no Ensino da Comunicação: a Transgressão Epistemológica*. In: *Comunicação e Sociedade*. São Bernardo do Campo, 1991.

DEFLEUR, Melvin L. & BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

HUPPES, Ivete. *Melodrama B O Gênero e Sua Permanência*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 1992.

SCHNEIDER, Ivo Alberto. *Metodologia, Método, Técnica, Modelo, Paradigma: Um Problema de Definição*. In: *Comunicarte*. Campinas, 1986.